

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

## búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

## Estéticas de la vida cotidiana

n° 6

dic.2009

semestral

Secciones y artículos [3. La mirada artística sobre la vida cotidiana]

# Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana

María Fernanda Pinta


 abstract  
 texto integral  
 notas al pie  
 autor  
 bibliografía  
 comentarios

## Abstract

*La transfiguración del lugar común* es un título que Arthur Danto toma de una ficción para estudiar el arte contemporáneo. También aquí el título dará lugar a algunas reflexiones acerca del teatro autobiográfico actual a la luz de un cambio de paradigma teatral (*posdramático*) y de los medios de comunicación.

Transfiguración. En primer lugar, nos proponemos analizar algunas de las tematizaciones y operatorias (retóricas, enunciativas) del teatro actual sobre la vida cotidiana (en tanto prácticas, experiencias y relatos).

Lugar común. Abordaremos, asimismo, la relación teatro/vida cotidiana a partir de tres aspectos de la noción de lugar común: primero, en su acepción corriente, como sinónimo de estereotipo, *cliché*, para designar aquellas expresiones que se perciben como fórmulas fijas, cristalizadas; segundo, en tanto repertorio de experiencias (culturales, sociales, históricas) compartidas por un grupo; tercero, como *topoi*, o sea como principios de la argumentación, no exenta de *doxa*.

## Palabras clave

Teatro-espectáculo-autobiográfico-posdramático-vanguardias

## Abstract en inglés

*The transfiguration of the commonplace* is a title that Arthur Danto takes from a fiction to study contemporary art. Also the title will give rise to some reflections here about the present autobiographical theater in the light of a change of theater paradigm (*postdramatic*) and mass media.

Transfiguration. First of all, we set out to analyze some of the themes and operations (rhetorical, declarative) of the present theater on the daily life (practices, experiences and stories).

Commonplace. We will approach, also, the relation theater/daily life from three aspects of the notion of commonplace: first, in its current meaning, like synonymous of stereotype, *cliché*, to designate those expressions that are perceived as fixed formulas, crystallized; secondly, in as much repertoire of experiences (cultural, social, historical) shared by a group; thirdly, like *topoi*, that is like principles of the argumentation, does not exempt of *doxa*.

Palabras clave

Theater-spectacle-autobiographical-posdramatic-avant garde

Texto integral

"He debido, usted comprende, recurrir siempre más a todo tipo de pequeños placeres, casi invisibles, provechosos accesorios... Usted no tiene idea cuánto, con estos pequeños detalles, se hace uno inmenso; es increíble cómo crece uno".  
(Witold Gombrowicz, *Cosmos*, en De Certeau, 2007: LV)

1 Del *theatrum mundi* a la sociedad del espectáculo

- 1 La imagen del teatro como mundo y el mundo como teatro es muy antigua (*theatrum mundi*); la de la *sociedad del espectáculo* (Debord) incorpora a la anterior el desarrollo tecnológico y mediático posterior a la segunda guerra mundial (De Marinis 1997). El último trabajo de Sibilia (2008) acerca de las representaciones del *yo* pone en juego varias de estas perspectivas instalando, desde el título (*La intimidad como espectáculo*), una comparación entre dos formas (moderna y contemporánea) de entender los términos en cuestión. Por un lado, la laboriosa construcción del *yo* autobiográfico como una minuciosa mirada introspectiva del autor/narrador/personaje en busca de una preciosa singularidad: su propia vida. Labor silenciosa y solitaria que se realiza en la intimidad del cuarto propio, como práctica ampliamente extendida más allá de las fronteras de la literatura, ocupando un reconocido lugar en la vida cotidiana (el diario íntimo, el intercambio epistolar). Su contrapartida, la lectura de esa vida singular, también era una labor silenciosa, solitaria, íntima. Sibilia identifica estas prácticas de escritura y lectura con las *sociedades disciplinarias* (Foucault) del capitalismo industrial, que cultivaban separaciones rígidas entre el ámbito público y el privado así como una valoración por la introspección y la vida interior.
- 2 De esta formación histórica se pasa a la *sociedad de control* (Deleuze), apoyada en las tecnologías electrónicas y digitales, en los medios masivos de comunicación y en el capitalismo posindustrial. Se modifica, asimismo, las configuraciones autobiográficas del *yo* en nuevas formas confesionales (*reality shows*, *gossip shows*, *biopics*, *blogs*, *chats*, *facebook*) y soportes mediáticos (televisión, revistas, periódicos, internet). Siguiendo a Sibilia, el pasaje de las *sociedades disciplinarias* a las de *control* implica un *yo* más dúctil con respecto a las identidades fijas y estables de la etapa anterior, personalidades alterdirigidas (orientadas a la mirada exterior) mediatizadas por las pantallas y los escenarios de un mundo espectacularizado.
- 3 Entre una y otra formación sociocultural operan profundas transformaciones de los cuerpos, las formas de ser y de estar en el mundo; sin embargo, la condición narrativa de la experiencia de sí continúa haciendo de la representación autobiográfica un punto de partida ineludible a la hora de reflexionar acerca de la configuración de la subjetividad en la cultura contemporánea. Será desde el campo del arte, y más específicamente del teatro, desde donde nos acercaremos a este tema, aún (y sobre

todo), cuando el lugar mismo de la práctica artística sea puesto en cuestionamiento frente a la estetización de los medios masivos y la industria cultural, pero también frente a la estetización de las prácticas y discursos de los *consumidores* culturales en su vida cotidiana.

## 2 Teatro y vida cotidiana

- 4 La oposición entre esencia y apariencia, verdad e ilusión, original y copia, modelo y simulacro, lo real y su doble recorre la historia de la cultura occidental y encuentra en las teorías estéticas modernas dos formas de concebir el arte: por un lado, como un acceso privilegiado a la verdad y la revelación de ser; por otro lado, como dominio de las apariencias, la ilusión y la falsedad (Marchán Fiz 2006). Heredero de la primera de estas concepciones y con una mirada tanto crítica como apologética de las tecnologías de la sociedad industrial (primero) y de la sociedad de la información (después) dos perspectivas recorren una parte importante del teatro de vanguardia del siglo XX: por un lado, el espacio teatral se concibe como contiguo e inmerso en la vida cotidiana y el su trabajo apunta a desalienar la percepción/cognición del espectador para que sea capaz de *ver* con una nueva sensibilidad, con una nueva conciencia. Por otro lado, una concepción del arte como espacio-tiempo sacro, absolutamente separado de lo cotidiano (entendido esta vez como conjunto de las rutinas institucionalizadas, o como civilización del consumo y del tiempo libre), una especie de refundación mágico-ritual del teatro. Como puede observarse se trata de dos actitudes diferentes, incluso opuestas; sin embargo, ambas buscan desocultar una realidad auténtica, iluminar una verdad que estaría negada en la vida real (De Marinis 1997).
  
- 5 Marchán Fiz observa, siguiendo a Baudrillard, que en cuanto más problemático se torna captar las huellas de la realidad en las sociedades mediáticas más persiste en las artes una añoranza de lo real, lo real se vuelve una utopía, se sueña como objeto perdido. Sibilia, por su parte, señala que el gusto por lo real en el siglo XIX puede verse no sólo en la ficción realista y naturalista, sino también en el periodismo sensacionalista. Son los medios de comunicación los que irán perfilando modos espectaculares de representación de la realidad, a la vez que ésta última tenderá a ficcionalizarse recurriendo cada vez más a las convenciones mediáticas y a los recursos dramáticos de los medios audiovisuales. Esta inyección de dramatismo y estilización mediática, prosigue la autora, nutre un anhelo de acceder a una experiencia intensificada de lo real que otorga una especial valoración de la propia experiencia, un *giro subjetivo* con particular atención en la exploración de las aristas íntimas del yo.
  
- 6 El carácter autorreferencial (de los materiales, operatorias, temáticas, géneros) del arte moderno ha sido leído por la historia del arte en relación directa con los cambios en los regímenes realistas ofrecidos por los nuevos medios audiovisuales y sus tecnologías (fotografía, cine); el arte profundizaría sus aspectos artificiales como una forma de *resistencia* a la lógica de visibilidad y verosimilitud de los medios (Cornago 2005). El teatro de vanguardia pondrá en crisis la tradición dramática (mimético-representativa) representada durante el siglo XIX por el teatro naturalista y realista e irá configurando una teatralidad *posdramática* (Lehmann, 2002) en donde; como señala De Marinis, se afirma un teatro de contornos más amplios y difusos, que ya no es, o por lo menos no sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo producción (de lo real, de la vida, de lo social, de textualidad). El arte contemporáneo no referencia miméticamente la realidad, tampoco opera auto referencialmente, sino que problematiza la actividad de referencia. En el caso del teatro, por ejemplo, el movimiento va de una representación (y de un texto dramático) construida sobre el verosímil de la cuarta pared, donde se recrea la realidad extrateatral en un universo ficcional cerrado cuya realidad suspende la realidad material de la propia escena; pasando por una representación que desarticula la ficción y sus formas tradicionales del conflicto, la trama y el personaje, ya sea para proclamarse realidad autosuficiente, o bien para mostrar las construcciones históricas de los sistemas sociales dominantes; hasta un teatro que tematiza su vínculo con la realidad (entendida como las formas estéticas de hacer, de ser y habitar el mundo del hombre ordinario en su cotidianidad) como un proceso de mutuas referencias en el que pierde sentido la dicotomía original/copia, realidad/ficción.
  
- 7 Esta última tendencia se ha ido instalando en la escena teatral argentina de los últimos años, principalmente bajo la forma que le dieran dos ciclos dirigidos por Vivi Tellas (*Archivos*<sup>[1]</sup> y *Biodramas*); mientras que el primero está dirigido por la propia

teatrasta y configura un verdadero archivo de sus experiencias interpersonales, el segundo es una propuesta de Tellas como directora artística del *Teatro Sarmiento*, a partir de la cual convoca a diferentes directores y dramaturgos para que lleve a escena la historia de vida de una persona real (ya sea famosa o desconocida, ya sea representada por la propia persona o representada por actores). Sobre este último ciclo Tellas señala:

Sobre la vida de las personas:  
En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona – hechos individuales, singulares, privados– construyen la Historia.  
¿Es posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia <sup>[2]</sup>.

- 8 El pacto de lectura biográfico requiere la identificación de la historia de vida relatada con una vida real, denominaciones como *autoficción* y *metaficción historiográfica* dan cuenta, sin embargo, de la permeabilidad de los términos realidad/ficción y del giro autorreflexivo de la (auto)biografía y la historia en tanto construcciones narrativas; aún así, sus referente último continúan siendo el mundo, las experiencias vitales, las acciones de los hombres y son estos los aspectos que explora el arte contemporáneo desde una perspectiva estética y política que redefine, a su vez, su relación con ambos términos: el vínculo privilegiado del arte con la estética, y su vínculo con las estructuras partidarias y los discursos políticos tradicionales.

3 Topografías estético-políticas

- 9 Primer lugar: la *utopía*. Las reflexiones de Ricoeur (1982) apuntan a vincularla con la metáfora (cuya fuerza heurística tiene la capacidad de abrir y desplegar dimensiones nuevas de la realidad) y la imaginación (que opera como visión de la nueva pertinencia predicativa introduciendo la nota suspensiva que permite probar valores e ideas nuevas), para ubicarla en el plano de la experiencia histórica en la que lazo analógico entre los *otros* (en tanto *otros yo* semejantes a *mí*) y *yo* hace posible la acción intersubjetiva. Ricoeur toma de la etimología del término, *ningún lugar*, para explicarla como una extraña extraterritorialidad desde donde mirar con nuevos ojos la realidad, donde el campo de lo posible se abre más allá del campo de lo real. Y es desde allí desde donde la utopía repiensa radicalmente a la familia, el gobierno, la religión, el consumo; desde ese *ningún lugar* surge el cuestionamiento de lo que es. Frente a los fenómenos de simplificación, esquematización, estereotipia y ritualización propios de los aspectos negativos de la ideología, la función de la utopía es desenmascarar las pretensiones de legitimidad del sistema. Sin embargo, hay que pensar conjuntamente a la ideología y a la utopía según sus modalidades positivas, constructivas; apelando a la función "sana" de la ideología (la necesidad de un grupo de darse una imagen de sí mismo, de representarse) para curar la "locura" de la utopía (la lógica del todo o nada, la falta de interés por la concreción del proyecto y la ceguera acerca de las propias contradicciones) y a una conciencia capaz de mirarse a sí misma a partir de *ningún lugar* para llevar a cabo una crítica de la ideología los sistemas sociales dominantes.
- 10 Segundo lugar: la *vida cotidiana*. También De Certeau (2007) apela a una figura espacial para referirse a las prácticas del hombre común que, *sin lugar propio*, avanza en el terreno de la producción racionalizada, expansionista y centralizada de la cultura con *tácticas* que le permiten modos propios de hacer, de producir, empleando los productos impuestos por el orden económico dominante. El autor las caracteriza como "ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte" que, por un lado, desembocan en una politización de las prácticas cotidianas y, por otro, se distinguen de las *estrategias* en la medida que éstas implican un cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que el sujeto puede circunscribirse un lugar propio. Son modos de hacer *poético* que caracterizan las actividades del hombre ordinario de forma activa y no ya en los términos de un consumidor, un público y/o mercado pasivo.
- 11 Tercer lugar: *topoi koinoi*. Si bien *estereotipo*, *lugares comunes* y *cliché* son usados como sinónimos en el lenguaje corriente, cada uno ha tenido un campo de desarrollo específico: las ciencias sociales, en el primer caso; la retórica y el análisis argumentativo, en el segundo; la estilística y los estudios literarios en el tercero. Como elemento común, sin embargo, podemos distinguir entre los que ven en la *doxa*,

el *cliché* y el estereotipo elementos cristalizados, privados de dinamismo y vaciados de sentido y los que consideran que las expresiones e imágenes que han pasado al dominio común son reelaboradas por las diversas discursividades de forma permanente. (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005).

- 12 Ahora bien, en primer lugar, la cultura moderna ha reservado para el arte uno de los lugares privilegiados de lo utópico (el otro es el de los movimientos políticos revolucionarios) como espacio privilegiado para la subversión del *statu quo*; también se lo ha identificado como esfera autónoma cuyo dominio del campo estético separa y jerarquiza su propia producción de la de otras producciones culturales, también *poéticas* (como refiere De Certeau); finalmente se lo ha identificado con la producción de la obra original, de lo nuevo, alejado de los *lugares comunes*, los *clichés* y las metáforas muertas del lenguaje ordinario y la vida cotidiana. Podríamos decir que este principio de siglo nos encuentra con una larga tradición vanguardista (con todas las contradicciones que la asociación de los términos plantean), también con una estela de interpretaciones acerca de su fracaso y de la absorción de la industria del entretenimiento y del *establishment* de sus estrategias subversivas y sus utopías; ¿Cuál son las utopías del arte contemporáneo?, ¿Cuál es su relación con la vida cotidiana y sus lugares comunes?, ¿Cuáles son sus *tácticas* (estéticas, políticas)?

## 4 Las invenciones del Yo en el teatro (auto)biográfico actual

- 13 Según Bourriaud (2007) la *postproducción*<sup>[3]</sup> es el trabajo de interpretación, reproducción, reexposición y utilización de todo tipo de productos culturales disponibles que realiza el arte contemporáneo. Si bien esta concepción de la práctica artística no desconoce sus antecedentes en la historia del arte, su horizonte es el de las prácticas cotidianas del hombre contemporáneo (como la navegación en la *web* y sus modos de producción y reproducción de contenidos) y su valor radica justamente en la reflexión acerca de esas prácticas así como de las tecnologías y los medios actuales. Bourriaud (2008) también caracteriza al arte contemporáneo bajo un tipo particular de régimen estético que llama *relacional*; este concibe la realización artística como un terreno propicio para la experimentación de nuevos modelos de sociabilidad, una *utopía de proximidad* que reflexiona acerca del *estar-junto*, pero también acerca de aprender a habitar el mundo. También aquí el autor pone en consideración las redes de sociabilidad abiertas por Internet. Se trata, entonces, de reciclaje cultural y exploración de vínculos intersubjetivos como tácticas que el arte toma de la vida cotidiana y su esteticidad. No se abandonan los modelos perceptivos, experimentales y participativos en la dirección abierta por la modernidad pero renuncia a sus versiones idealistas y teleológicas.
- 14 Dos ejemplos del teatro argentino actual: *Auténtico*<sup>[4]</sup> tiene a Muscari como actor, director y dramaturgo y a otros cuatro actores que suben a escena en nombre de ellos mismos y sus experiencias personales. No es la primera vez que Muscari trabaja con el material biográfico de sus actores y con él mismo como un personaje más de su dramaturgia. En *Dame Morbo*<sup>[5]</sup>, por ejemplo, una *troupe* de actores "decadentes" critican con mucha malicia y algo de envidia a la farándula local, exhiben sus intimidades sin pudores, hacen anuncios publicitarios de sus auspiciantes y hablan de la vida personal del propio Muscari; en *Fetiché*<sup>[6]</sup> Muscari trabaja por primera vez para el teatro oficial (en el ciclo *Biodramas*), llevando a escena la vida de su entrenadora personal, una fisicoculturista profesional representada por seis actrices que, a su vez, se representan ellas mismas desde su condición sexual, su imagen de ícono sexual, su juventud, su vejez, etc.; en *Crudo*<sup>[7]</sup>, esta vez con dramaturgia y dirección de Mariela Asencio, tiene como protagonista a José María Muscari, "su mejor amigo", que sube al escenario a interpretarse a sí mismo.
- 15 *Auténtico*, por su parte, también opera explicitando, en el programa, el vínculo personal que une a Muscari con el resto del elenco: "Junté a mis amigos más queridos, más urbanos, más todo terreno y les abrí una simple idea: lo demás, como ellos son muy inspirados se hizo un poco solo". Asimismo, pone en escena los vínculos interpersonales del resto del elenco como una manera de explorar diferentes formas de sociabilidad a partir de tópicos ya transitados por el teatrante en otros espectáculos: el cuerpo *freak*, los cánones de belleza, los clichés del erotismo, la sexualidad (*homo*, *hetero*, *trans*), el amor, el mundo del deporte y las prácticas alimenticias, el exhibicionismo, el mundo de las celebridades y la reflexión de la propia actividad teatral en clave de show multimediático. La táctica privilegiada para explorar estos temas es la del empleo de los discursos cristalizados para producir otros efectos de



sentido, operatorias estéticas pero también políticas sobre las identidades sexuales y de género.

- 16 La táctica consiste básicamente, en apropiarse de los *lugares comunes* sobre la homosexualidad, la heterosexualidad masculina, la belleza y el rol sexual femenino con el fin de desenmascarar sus supuestos, denunciar su explotación, pensar otras configuraciones posibles. Podría esgrimirse que, tanto las luchas y reivindicaciones feministas como las de los gays, lesbianas y transexuales tienen hoy una amplia visibilidad, constituyendo espacios propios de representación; sin embargo, en la medida que continúan existiendo prácticas y discursos de discriminación y violencia todavía se constituyen como lugares periféricos desde donde criticar el *statu quo*. Tres gays que se autodenominan "putos" y "maricas", un hombre que se dice "macho", pero que los otros llaman "negro", y una mujer embarazada que denuncia la trata de mujeres para su prostitución, se muestran como las representaciones de diferentes grupos sociales, como cruce social de miradas. Por un lado, generaliza, simplifica, recorta lo real, provoca una visión esquemática, deformada, prejuiciosa del otro; pero también resulta un factor de cohesión social, un elemento constructivo en la relación del sujeto consigo mismo y con los otros.
- 17 Las formas con las que los actores se autodenominan, por ejemplo, toma las formas peyorativas con las que unos discriminan a otros en un gesto de apropiación e inversión de la palabra del otro. De esta manera la expresión se vuelve cliché, cumple una función mimética de los estilos y los idiolectos cristalizados. Dicho por el propio homosexual, "puto" se vuelve comentario, señalamiento de su uso peyorativo, pero también reivindicación de su propia identidad sexual. Asencio, por su parte, denuncia la cosificación de la mujer favorecida por los medios de comunicación y los productos de entretenimiento: "culos" y "tetas" en la televisión; publicidades de productos diuréticos dirigidos exclusivamente a la mujer; sexismo en el consumo de pornografía (incluido los servicios ofrecidos por la telefonía móvil) y música como el reggaeton (que ella misma baila en un video clip donde parodia la imágenes *sexies* del "perreo") El hombre heterosexual es una especie de abogado del diablo que defiende las actividades de los "machos" (jugar al fútbol, lavar el auto en la vereda, consumir pornografía), pero también es el "negro de mierda", la "negra catinga", "sucias", etc., calificaciones que lo convierten en blanco de los prejuicios ajenos. El repertorio de estereotipos y *clichés* ponen en escena los *ideologemas* subyacentes a los discursos cristalizados y su *doxa* pero su apropiación y resignificación también se vuelve una nueva argumentación acerca de otras maneras de *estar-junto* al otro y habitar el mundo.
- 18 Desde el mismo título, por otro lado, el espectáculo explora el valor de la autenticidad. El trabajo de Muscari se ha caracterizado, en líneas generales, por el reciclaje de la cultura de los *mass media* y los géneros teatrales populares (stand-up, varieté, café concert, catch) en clave paródica. En *Auténtico* se reciclan textos y vestuarios de otros espectáculos de Asencio y Muscari, se reproducen videos de música y fragmentos de películas y se insiste en el *robo* de materiales diversos. El valor no está puesto en la originalidad de la obra de arte, tampoco en el trabajo artístico concebido como creación *ex nihilo*, sino en el trabajo de *bricolage* de diversos materiales, propios y ajenos, en la operatoria de *postproducción*.



Auténtico, 2009

- 19 *Mi vida después*<sup>[8]</sup> tiene como directora y dramaturga a Lola Arias<sup>[9]</sup> y se estrena en el *Teatro Sarmiento* con todas las características de los *Biodramas* aunque fuera del ciclo<sup>[10]</sup>. En el programa de mano del espectáculo, con firma de la directora, puede leerse:

Seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando nací? ¿Cómo era la Argentina cuando no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando aún no existía o era tan chico que no lo recuerdo? (...) Mi vida después transita por los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

- 20 En *Chacara paraíso* (2007) y *Airport Kids* (2008), espectáculos no estrenados en Argentina, Arias trabaja la relación documental/ficción explorando la vida de policías y familiares de policías (en la primero), así como la vida de niños nómades, con múltiples nacionales, abandonados en aeropuertos, bilingües y trilingües "que buscan nuevas formas de hablar"<sup>[11]</sup>. En *Striptease* (parte de una trilogía junto a *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*), estrenada en Buenos Aires (2007), la teatrística convoca a una actriz y su bebé con la idea de explorar la relación madre-hija en escena; de esta manera construye una ficción en la que la actriz interpreta una mujer que habla por teléfono con su pareja, pero con el agregado de un bebé que es, a la vez, su bebé en la ficción y un bebé real (y que no actúa) en escena. Inmediatamente surgían también las diferentes reacciones de los espectadores ante la improvisada *performance* de la pequeña (las acciones de la beba podían incluso suspender la función); también resultaba un espectáculo que exploraba el vínculo (para algunos incómodo) entre el espectador y la representación.
- 21 En *Mi vida después* se pone en juego una historia a la vez generacional e individual en la que la propia Arias se ve interpelada (en la medida que ella misma pertenece a esa generación). Al igual que *Los rubios* (film de Albertina Carri, 2003) y otros *films* argentinos de estreno reciente, el último espectáculo de Arias lleva a escena la voz de los hijos de aquellos que fueron la joven generación de la década del setenta. Hijos de desaparecidos, exiliados, de un ex policía apropiador de un niño que adopta como hijo, de un ex cura y de un simple oficinista (que carga, sin embargo, con el peso de una famosa familia: los Lugones). Todos cargan, en todo caso, con sus historias familiares y ese es el vínculo interpersonal que el espectáculo busca explorar. Sólo uno de los actores es padre y su hijo (que actuaba en algunas de las funciones) redimensionaba los roles hijo-padre establecidos de manera unilateral por el resto de los actores que eran sólo hijos. En el presente del relato escénico el pasado vuelve como *remake* (término cinematográfico que designa una operatoria típicamente *postproductiva*: volver a hacer una película) y el futuro se proyecta con muchos de los elementos que ya tiene existencia en el presente y con otros que se han heredado de los padres; el presente de la enunciación se condensa, literalmente, en un salto (desde un balcón ubicado en la pared del fondo del escenario) hacia la escena. *Mi vida después* es la vida de cada actor como resultado de la vida y las decisiones de sus padres, pero es también su propia la vida y sus propias decisiones a pesar de sus padres.
- 22 El relato se construye a partir de la memoria y el deseo (con respecto al pasado pero también al futuro) propio y ajeno en dos niveles: por un lado, la memoria/deseo de los hijos en tanto experiencias propias y relatos de sus familias; por otro lado, memoria/deseo de la autora/directora que, a partir de los relatos de los hijos/actores y de ella misma, construye su propio relato. Lo mismo puede decirse de *Auténtico*, en cuyo el programa de mano Muscari señala la contribución de los actores a la dramaturgia del espectáculo que es, sin embargo, de su autoría. En ambos casos los actores son *performers*<sup>[12]</sup> /personajes/narradores que se presentan a ellos mismos, relatan sus propias historias y representan por momentos a sus padres, pero al mismo tiempo son hablados por la voz del autor/director/narrador.
- 23 El relato (auto)biográfico así planteado tensiona la relación tradicional entre la realidad de la representación y la realidad representada: una hace referencia a la otra a través de la figura del actor (en tanto *performer*/narrador). Pero, a diferencia de otros espectáculos autobiográficos en los que el propio actor es también autor y director (las llamadas *autoperformance*), o en las que el actor representa al autor del texto autobiográfico, en *Auténtico* y *Mi vida después* el relato se configura en un segundo pliegue tensivo: el de la mirada, el de la voz de un *yo* que construye su propio relato a partir del relato de otros *yo* que le permiten pensar *su* propia condición (histórica) en el mundo. Es a partir de esta analogía que la vida de *mis* padres habla de *mí* y *yo* de ellos en tanto *mi* familia; que las experiencias generacionales de los actores de *mi*

espectáculo hablan de *mí* y *yo* de ellos en tanto *mi* generación; que la identidad sexual y de género, pero también las prácticas estéticas de *mis* amigos hablan de *mí* y *yo* de ellos en tanto son partes de *mi* propia historia de vida. Ello no significa que para hablar de un colectivo en particular haya que pertenecer necesariamente a dicho colectivo, la construcción analógica funciona en toda relación intersubjetiva. Sin embargo, esta apelación del *yo* autobiográfico a sus vínculos más cercanos, a su historia personal estaría interpelando *a/desde* un colectivo y, *desde allí*, al mundo. Este segundo pliegue tensivo del teatro autobiográfico no hace otra cosa que poner en el centro de la escena (teatral, pero también cultural) la configuración intersubjetiva del *yo* como intersección de múltiples subjetividades.

- 24 Como señala Marchán Fiz, a diferencia de las alianzas que establecían las vanguardias artísticas con la política "en mayúscula", con la macropolítica, la exploración de un *myself* que encumbra lo personal a la categoría de lo político puede resultar chocante a una política tradicional que aspira a una transformación social más global; sin embargo, en la medida que las exploraciones del teatro autobiográfico contemporáneo apuntaría al *yo* en la dirección de una *estética relacional*, lo político surgiría no tanto como encumbramiento de lo personal, sino en el cruce de subjetividades, en los *lugares comunes* en tanto experiencias compartidas por todos. Pero también lo político surge en los *lugares comunes* en tanto lugares de la argumentación que busca transformar la mirada del espectador sobre cierto tema, que polemiza con otras formas de entender la realidad, que es polifónico en la medida que trae a la escena discursos de otros.
- 25 Ambos espectáculos (en la línea de otras prácticas artísticas contemporáneas) se ofrecerían como espacios de exploración de utopías posibles: de proximidad (entre *yo* y los *otros*, como acabamos de señalar), pero también de formas de producción cultural que borran las fronteras jerárquicas y unidireccionales entre producción y consumo, creación y copia, obra de arte y meras cosas.



Mi vida después, 2009

## 5 La transfiguración del lugar común

- 26 En *La transfiguración del lugar común*, Danto (2004) estudia el arte contemporáneo partiendo, según señala, del título de un libro que escribe un personaje en una ficción. Nada se dice en la ficción acerca del libro y su contenido; el título, sin embargo, da lugar, también aquí, a algunas reflexiones acerca del teatro autobiográfico actual.
- 27 Habríamos este texto preguntándonos cerca de la proliferación de relatos autobiográficos en los medios masivos e Internet, fenómeno que, desde una perspectiva cultural se vinculaban al espectáculo en tanto *show business*, pero también en tanto "todo aquello que se ofrece a la mirada" (Pavis 1998:178). El teatro ha ocupado un lugar privilegiado en esta relación espectacular entre el hombre y el mundo, siendo su imagen más acabada la del *theatrum mundi*. Y ha sido desde el teatro desde donde hemos intentado aproximarnos a este fenómeno, teniendo en cuenta el lugar problemático en el que se ha puesto el arte contemporáneo, cuestionando sus propios fundamentos frente a la estetización de los medios masivos y la industria cultural, pero también frente a la estetización de las prácticas y discursos de los *consumidores* culturales en su vida cotidiana.



28 Las problemáticas abiertas por el *teatro posdramático* así como los ejemplos del teatro argentino actual nos hablan, por un lado, de una reelaboración del paradigma arte/vida de las vanguardistas artísticas del siglo XX a partir de operatorias estéticas que dialogan con prácticas y discursos del hombre ordinario y su cotidianidad. En este sentido se produce una verdadera inversión en lo que respecta a las jerarquías y valoraciones del *hacer* artístico y de sus productos frente a la esfera de lo cotidiano y sus *artes menores*. Por otro lado, la noción de *lugar común*, como sinónimo de estereotipo, *cliché*, se ve reformulada tanto por la apropiación y recontextualización de los *lugares comunes* en tanto discursos discriminatorios cristalizados, como por la identificación del *lugar común* con el lugar social, cultural e históricamente compartido, pero también como el lugar de la argumentación polémica, polifónica, estética y políticamente motivada. Es el *yo* autobiográfico, finalmente, el que opera como *lugar común*, como punto de encuentro de lo intersubjetivo: el *otro* es un *yo* semejante a *mí*.

29 Ricoeur señala:

(...) la posibilidad de una experiencia histórica en general reside en nuestra capacidad de permanecer expuestos a los efectos de la historia. (...) Pero permanecemos afectados por los efectos de la historia solamente en la medida que somos capaces de ensanchar nuestra capacidad de ser afectados por ella. La imaginación es el secreto de esta competencia (1982: 108).

30 Como el personaje anónimo que abrió este trabajo, algunos relatos (auto)biográficos contemporáneos ha debido recurrir a los pequeños placeres, casi invisibles, a los pequeños detalles de la vida cotidiana (su proximidad interpersonal, sus tácticas de reciclaje, sus estereotipos, clichés y lugares comunes) para reconfigurar el campo intersubjetivo de lo imaginario. Tras los proyectos de las vanguardias y las neovanguardias artísticas de reunión del arte y la vida durante el siglo XX y la estela de interpretaciones críticas acerca de su fracaso, la vida cotidiana asoma nuevamente en el campo artístico contemporáneo como una utopía desde donde reconfigurar las prácticas y los discursos estéticos.



## Notas al pie

[1] Cfr.: <http://www.archivotellas.com.ar/>

[2] Cfr.: <http://www.teatrosanmartin.com.ar/htm07/obras/fetich0.html>

[3] Término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video para designar un conjunto de procesos como subtítular, incluir voces en *off*, efectos especiales, etc., en un material previamente grabado

[4] Estrena en Teatro La Comedia, Buenos Aires, 2009. Dramaturgia: José María Muscari; Actúan: Mariela Asensio, Héctor Bordoni, Emiliano Figueredo, José María Muscari, Diego Rinaldi; Diseño de vestuario: Vessna Bebek; Audiovisuales: Diego Casado Rubio; Fotografía: Juan Borraspardo; Asistencia de dirección: Ezequiel Matzkin; Prensa: Carolina Alfonso; Producción ejecutiva: Juan Borraspardo; Coreografía: Karina Kogan; Dirección: José María Muscari. Cfr.: <http://autenticoteatro.blogspot.com/>

[5] Estrenada en Belisario Club de Cultura, Buenos Aires, 2007

[6] Estrena en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2007

[7] Estrenada en La Máscara Teatro, Buenos Aires, 2008

[8] Estrena en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2009. Dramaturgia: Lola Arias; Actúan: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha Vestuario: Jazmín Berakha; Escenografía: Ariel Vaccaro; Iluminación: Gonzalo Córdova; Video: Marcos Medici; Música: Ulises Conti; Asesoramiento histórico: Gonzalo Aguilar; Colaboración autoral: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha; Colaboración musical: Lola Arias, Liza Casullo; Dramaturgista: Sofía Medici; Coreografía: Luciana Acuña; Dirección: Lola Arias

[9] Cfr.: <http://www.lolaarias.com.ar/>

[10] El ciclo cierra con *Biodrama XIV - Archivos* (2008), en el que Vivi Tellas reúne sus dos proyectos en un ciclo formado por algunos *Archivos* previamente estrenados y

otros nuevos: *Escuela de conducción, Tres filósofos con bigotes, Mujeres Guía y Disc Jockey*. Cfr.: <http://www.teatrosanmartin.com.ar/hm/obras/archivos0.html>

[11] En: <http://www.lolaarias.com.ar/>

[12] "El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel del otro" (Pavis, 1998:334)



Bibliografía

**Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A.** (2005) *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires: Eudeba.

**Bourriaud, N.** (2008) *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

**Bourriaud, N.** (2007) *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

**Cornago, O.** (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

**Danto, A.** (2004) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Buenos Aires.

**De Certeau, M.** (2007) *La invención de lo cotidiano (Vol.1)*, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente: México.

**De Marinis, M.** (1997) "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano", en *Comprender el teatro*, Galerna, Buenos Aires.

**Lehmann, H-T.** (2002) *Le Théâtre postdramatique*, París: L´Arche.

**Marchán Fiz, S.** (2006) "Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte", en Simón Marchán (compilador), *Real/Virtual en la estética y la Teoría de las artes*, Barcelona: Paidós.

**Pavis, P.** (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona.

**Ricoeur P.** (1982) "La imaginación en el discurso y en la acción", en *Hermenéutica y acción. De la Hermenéutica del texto a la Hermenéutica de la acción*, Buenos Aires: Editorial Docencia.

**Sibilia P.** (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: FCE.



Autor/es

**María Fernanda Pinta** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y profesora adjunta (FFyL-UBA). Secretaria de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Se especializa en el estudio histórico y crítico de las artes escénicas. Autora de *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta*, Buenos Aires, Biblos, 2013. [fernandapinta@hotmail.com](mailto:fernandapinta@hotmail.com)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>  
**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar